

E tu a chi appartieni?

Domande radicali e “Tentazioni Religiose” nella Napoli delle Serie Tv e della Scena Musicale

Gian Paolo Bortone

Docente IRC nella scuola secondaria e dottorando in Teologia Biblica presso la PFTIM. Collabora con diverse riviste scientifiche e progetti culturali tra scuola, università e divulgazione. Autore di saggi e articoli, si occupa di ermeneutica biblica, teologia della comunicazione e rapporto tra fede, cultura e contemporaneità.

Paolo Graziano

Docente incaricato di Progettazione didattica per l'IRC e coordinatore del Laboratorio metodologico presso l'ISSR Area Casertana “SS. Apostoli Pietro e Paolo” (Capua). È dirigente scolastico e formatore, si occupa di didattica della scrittura e della letteratura.

ABSTRACT

Partendo da una ricerca quantitativa su mille studenti campani, gli autori esplorano la metamorfosi del sentimento religioso giovanile nell'universo semiotico delle serie TV (es. Gomorra, Mare Fuori) e della nuova scena musicale napoletana. L'articolo propone un approccio ermeneutico “pop”, individuando tre livelli di utilizzo del religioso: rappresentativo, simbolico-critico e performativo. Si evidenzia come, nonostante la distanza dalle istituzioni ecclesiastiche, permanga un'invocazione del divino e una ricerca di senso che “innerva” l'identità del territorio attraverso nuovi linguaggi mediali.

Introduzione

Non si può più fare teologia della religiosità giovanile senza attraversare i luoghi in cui essa prende forma, si deforma e si sottrae ai dispositivi tradizionali di osservazione. È a partire da questa convinzione che l'ISSR di Capua ha avviato a cavallo del 2020-2022 una riflessione sul rapporto tra giovani e religione anche attraverso una serie di indagini condotte con l'attenzione e la passione educativa proprie delle "persone di scuola". L'esplorazione ha coinvolto diversi luoghi e contesti formativi del territorio provinciale, raggiunti anche grazie alla collaborazione di alcuni nostri ex studenti, oggi inseriti nel mondo del lavoro. Proprio a partire da questa rete, costruita su legami di stima e di prossimità educativa, è stato possibile somministrare un questionario sulla religiosità giovanile a oltre mille studenti delle scuole secondarie di secondo grado del territorio di Terra di Lavoro. I risultati del questionario, poi, hanno costituito l'ossatura di una tesi dibattuta in quest'Istituto nel 2023¹, una tesi che ha cercato di mettersi in dialogo e allargare il campo di quelle indagini e ricerche analoghe condotte prevalentemente nel nord Italia². Le conclusioni preliminari hanno delineato una marcata frattura tra il paesaggio giovanile e la dimensione religiosa, spesso identificata unicamente con la religione cattolica. Questa divergenza si manifesta nonostante il coinvolgimento attivo degli studenti nei percorsi di iniziazione cristiana e l'integrazione di

1 M. IVE, «Dire Dio Oggi: problematiche di teologia della comunicazione. Una tesi nell'ISSR Santi Apostoli Pietro e Paolo di Capua», *Rivista TeLa*, <https://rivistatela.it/storie/massimiliano-ive-dire-dio-oggi-problematiche-di-teologia-della-comunicazione-una-tesi-nellissr-santi-apostoli-pietro-e-paolo-di-capua/> [accesso: 17/04/2026].

2 F. GARELLI, *Piccoli atei crescono. Davvero una religione senza Dio?*, Il Mulino, Bologna 2016; P. NASO, «I costi sociali dell'analfabetismo religioso», in A. MELLONI, ed., *Rapporto sull'analfabetismo religioso in Italia*, Il Mulino, Bologna 2014, 43-57; O. ROY, *La santa ignoranza. Religioni senza cultura*, Feltrinelli, Milano 2009.

temi religiosi in altre discipline³.

Le ragioni di questa crescente frattura sono molteplici. In primo luogo, le forme tradizionali della fede risultano inconciliabili con un pensiero sempre più orientato verso la razionalità, e la fede in un Dio, al massimo, è percepita come un balbettio infantile, incongruente con l'aspirazione di una maturità contraddistinta da libertà e autonomia decisionale. Inoltre, appare sempre più diffusa l'idea che Dio, la religione e le modalità tradizionali di comunicazione della fede siano ormai antiquate e, talvolta, oggetto di scherno. Per esempio, durante il periodo pasquale, sui *social network*, *TikTok* in primis, le processioni tradizionali si dipanano in brevi video accompagnate ironicamente dalle musiche o dalle sigle di cartoni animati più o meno noti.

Questo studio, tuttavia, ci offre soltanto un profilo parziale di un fenomeno decisamente complesso. Per questo motivo l'indagine statistica è stata allargata a una serie di discussioni più o meno guidate. Le risposte degli studenti non solo hanno svelato la persistenza di una fede in un ente superiore, spesso declinato attraverso i tradizionali parametri della religione e della filosofia, quali perfezione ed eternità, ma anche un forte desiderio di prossimità, guida e conforto. Allo stesso tempo, hanno fatto emergere anche la distanza, l'insensatezza e persino l'irriformalità delle strutture religiose tradizionali, specialmente della Chiesa cattolica. Invece di assistere a un declino del sentimento religioso, sembra piuttosto che stiamo osservandone la metamorfosi e la ricerca di nuove e non canoniche forme di espressione.

1. Cambio di paradigma

Jules è uno dei protagonisti di *Pulp Fiction*, film manifesto di Q. Tarantino premiato a Cannes nel 1994. È un sicario violento, sicuro di sé che uccide senza pietà le sue vittime citando un passo (apocrifo) del profeta Ezechiele. Dopo essere miracolosamente scampato a una sparatoria, inizia a interrogarsi sul significato autentico di quelle parole. Inizia quello che definiremmo un cammino di conversione che segna un cambiamento radicale del modo con cui interagisce con gli altri. Questa conversione, pur mantenendo un legame con elementi canonici (il passo biblico citato), "si sviluppa secondo modalità ed espressioni non convenzionali. Anche

3 T. HALIK, *Pomeriggio del Cristianesimo*; K. STOECKL, *The future of religious education in Europe*, European University Institute 2015, 1-6; F. PAJER, *Dio in programma. Scuola e religioni nell'Europa unita (1957-2017)*, Morcelliana, Brescia 2017.

il mondo giovanile si trova immerso in un universo semiotico, composto da espressioni e rappresentazioni inedite attraverso le quali prende forma sia l'elaborazione delle domande radicali dell'esistenza, sia la complessità dell'esperienza religiosa. Queste nuove forme di espressione non seguono più i canoni tradizionali della spiritualità e della fede e, ancor meno, quelli della religiosità popolare. E, tuttavia, ciò non le rende né meno religiose né meno popolari. A partire da queste considerazioni, il presente contributo mira a esplorare il substrato religioso di queste espressioni pop che permeano l'immaginario collettivo nelle produzioni musicali e seriali ambientate a Napoli, fornendo così una chiave interpretativa per comprendere le dinamiche attuali del sentimento religioso tra i giovani. La tesi che si intende dimostrare è che la religiosità popolare non è in crisi o del tutto evaporata, ma dall'ambito rituale-tradizionale e dei codici con cui la Chiesa nel corso del tempo ha imparato a farsi i conti si è trasferita all'ambito immaginativo, e oggi si esprime principalmente nei dispositivi narrativi e simbolici della cultura pop. Questa idea si pone traiettoria avviata da *Evangelii Gaudium*⁴, non tanto nelle singole espressioni con cui Papa Francesco parla della religiosità popolare, quanto nel rinnovato approccio ermeneutico, non solo cerca di andare oltre il riferimento normativo della dipendenza/sottomissione della pietà popolare alla liturgia, stabilito da *Sacrosanctum Concilium*⁵ e ripreso dai successivi pronunciamenti magisteriali⁶, ma colloca il discorso relativo alla pietà popolare al centro della questione dell'evangelizzazione, come una via decisiva per rilanciare una nuova inculturazione del vangelo⁷. Facendo emergere quella contaminazione tra fede e cultura al

4 FRANCESCO, Esortazione apostolica *Evangelii Gaudium*, 24 novembre 2013.

5 «La liturgia, culmine verso cui tende l'azione della chiesa e, insieme, la fonte da cui promana tutto il suo vigore». CONCILIO VATICANO II, Costituzione sulla Sacra Liturgia *Sacrosanctum Concilium*, 4 dicembre 1963, 10.

6 Cf CONGREGAZIONE PER IL CULTO DIVINO E LA DISCIPLINA DEI SACRAMENTI, *Direttorio su pietà popolare e liturgia. Principi e orientamenti*, 17 dicembre 2001, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2002.

7 Non a caso, anche a livello testuale, i numeri dedicati alla pietà popolare (69-70) precedono immediatamente quelli che EG dedica alle sfide che la cultura contemporanea pone alla Chiesa. Anche la ripresa del tema, nei numeri 122-126, la pietà popolare viene presentato come uno dei tratti caratteristici del popolo di Dio, soggetto primo dell'evangelizzazione. Cf EG 126.

servizio più del «*credere in Deum* che il *credere Deum*»⁸, la riflessione teologica e la Chiesa intera sono chiamate a valorizzare quelle forme di ricerca di fede che esprimono un'apertura al mistero della vita, un'apertura che si fa principalmente largo lì dove l'uomo sperimenta la propria debolezza e si interroga sul senso della propria unicità.

Il passaggio da una pastorale organizzativa [...] a una pastorale generativa non significa una minore attenzione al terreno e al territorio, ma indica un altro rapporto, essendo lo scopo non più un'organizzazione amministrativa efficiente, ma la massima apertura agli eventi spirituali che vi si producono. Le dimensioni di questa conversione sono tanto più impressionanti in quanto si tratta, per la Chiesa, di spostarsi verso la "porta" o la "soglia", il luogo appunto dove la vocazione cristiana s'innesta sulla vocazione umana, dandole la sua forma "cristica". È proprio l'interesse gratuito per l'avventura umana, la sua autenticità, la sua giustizia e la sua verità a costruire la forza del vangelo di Cristo e di quelli che, nella sequela, ne fanno il perno della loro esistenza⁹.

2. Alcune avvertenze metodologiche

Esplorare le forme pop attraverso le quali si manifesta l'apertura al mistero richiede ovviamente un approccio metodologicamente rigoroso. In primo luogo, è necessario individuare una correlazione tra il messaggio cristiano e la produzione culturale musicale e seriale oggetto di studio. Questo non implica la ricerca esclusiva di contenuti esplicitamente religiosi, ma piuttosto la valorizzazione di materiali che conservino elementi riconducibili al messaggio cristiano, anche se reinterpretati nel corso del tempo. Il nostro obiettivo, infatti, è quello di comprendere come il messaggio cristiano si sia evoluto, sia stato recepito e, attraverso i prodotti culturali, ancora innervi l'identità del territorio dando espressione a una domanda di senso e di religiosità radicale. Questo approccio mira a rivelare un'intertestualità che va oltre la mera filologia, evidenziando la continuità nella discontinuità tra lo spirito del messaggio cristiano e la ricerca

8 EG 124. In questo senso Papa Francesco sembra riprendere la linea di pensiero espressa da Paolo VI: «La religiosità popolare, si può dire, ha certamente i suoi limiti. È frequentemente aperta alla penetrazione di molte deformazioni della religione, anzi di superstizioni. Resta spesso a livello di manifestazioni culturali senza impegnare un'autentica adesione di fede [...]. Ma se è ben orientata, soprattutto mediante una pedagogia di evangelizzazione, è ricca di valori. Essa manifesta una sete di Dio che solo i semplici e i poveri possono conoscere». PAOLO VI, *Esortazione apostolica Evangelii nuntiandi*, 8 dicembre 1975, 48.

9 Cf C. THEOBALD, *Vocazione?!*, Dehoniane, Bologna 2011, 138.

di significato espressa nelle produzioni ambientate a Napoli.

In secondo luogo, nel vagliare questo materiale, è essenziale distinguere tre diverse modalità di utilizzo. La prima, *rappresentativa-fenomenologica*, si manifesta quando i riferimenti al mondo religioso costituiscono lo sfondo culturale, la grammatica di base intorno alla quale si sviluppano le narrazioni o i testi delle canzoni. Un esempio è l'album *Il vangelo di Lucariello*, in cui vengono descritte storie che sin dal titolo sono intrise di spiritualità. La canzone più famosa dell'album, *Nuje Vulimme 'na Speranza*, pur senza citazioni religiose esplicite, si configura come una sorta di preghiera. Nella sua insistita ripetitività nel ritornello «nuje vulimm' na speranza pe campa' riman» possiamo rintracciare perfino un rimando alla richiesta contenuta nel *Padre nostro* «dacci oggi il nostro il pane quotidiano» (*Mt* 6,11). Quel «pane quotidiano», infatti, può essere reso come il «pane necessario» o anche il «pane di domani». Dacci oggi il pane della speranza per campare domani.

Il secondo livello, *simbolico-critico*, emerge quando i contenuti cristiani sono accostati per mettere in luce la contraddizione tra i valori che rappresentano e la corruzione delle istituzioni che dovrebbero incarnarli. Un esempio eloquente di questa modalità si trova nella serie televisiva *Gomorra - La serie*, in cui le dinamiche criminali sono spesso giustapposte a elementi simbolici cristiani, evidenziando la tensione tra fede e moralità.

Infine, il terzo livello, *performativo*, si manifesta quando le espressioni religiose sono utilizzate per esprimere la ricerca di senso, l'apertura al trascendente e le domande radicali dell'esistenza. In questa prospettiva, si collocano, ad esempio, i testi intrisi di religiosità ebraica di *Sengehe* degli Almagegretta e una considerevole parte della produzione musicale di Enzo Avitabile.

3. Lo scenario: Napoli reale e immaginaria

Il tentativo di leggere uno specifico della “domanda di senso” che emerge dai giovani del nostro territorio ci ha spinto a interrogarci non solo sui bisogni e le aspirazioni del target prescelto, ma anche sul luogo in cui essi vengono generati, si coagulano e trovano vita i tradizionali e, a volte, inediti canali di espressione.

Nella città di Napoli, e nel complesso e articolato territorio che la circonda, si situano da qualche anno eventi visivi e sonori che rappresentano, per molti versi, uno dei più fecondi veicoli della spiritualità, delle domande di senso e – in ultimo – della sensibilità religiosa dei più giovani. Per quantità e qualità, questi prodotti (serie tv come *Gomorra*, *Mare fuori*, *I bastardi di Pizzofalcone*, *L'amica geniale*, *La vita bugiarda degli adulti* e

progetti musicali come quelli di Lucariello, Franco Ricciardi, Luchè, Ntò, Ivan Granatino) condizionano non solo l'immagine della città e del suo circondario, ma l'immaginario dei suoi abitanti reali o virtuali, presenti o remoti, per destino o per scelta.

Queste produzioni, che si impongono sulla scena artistica e comunicativa nazionale e internazionale, finiscono per trasformare il territorio concretamente inteso in un "territorio dell'immaginario", caratterizzato da specifici segni, istanze, domande. È quello che Ray Murray Schaffer ha definito *soundscape* e *videoscape*: "paesaggio sonoro" e "paesaggio visivo", ovvero l'insieme dei suoni e delle immagini, naturali o artificiali, che, fondendosi e confondendosi, imprimono l'identità delle persone e delle comunità, diventandone memoria sonora e visiva¹⁰.

Il *modus vivendi*, la sensibilità, le mancanze e le risorse di un territorio complesso e ricchissimo, come quello napoletano, assumono in queste rappresentazioni un valore assoluto e svincolato dalle sue concrete manifestazioni storiche e geografiche: Napoli rinnova così la carica simbolica che già ha espresso, in passato, nella letteratura, nell'arte, nel linguaggio e nella ritualità religiosa. E questo avviene proprio in un periodo storico in cui la "capitale del Meridione" ha perso la sua rilevanza socio-politica. Proprio mentre Napoli si fa meno rilevante e più marginale, aumenta la sua capacità di immagazzinare, elaborare e liberare fiducia, fede, risorse spirituali. Si tratta di un sistema bilanciato, che si regge in qualche modo in equilibrio e che appare come marca peculiare di questo straordinario microcosmo sociale e culturale.

È vero, «una cosa è il creduto, un'altra la fede»¹¹, e le due dimensioni non vanno facilmente confuse. Ieri come oggi, una città come Napoli è sempre riuscita a lanciare un ponte verso l'eterno, per avere risposte che il tempo non sa dare. E oggi, il ponte è sostenuto soprattutto dalle tante e diverse espressioni della cultura "pop" che sono capaci di ispirare e interpretare, nelle forme più autentiche e dirette, le istanze dei giovani.

4. Videoscape: serialità televisiva, domande di senso e religiosità latente

4.1 Il caso serio delle serie tv

La prima questione che intendo velocemente affrontare, in linea con la raffinata e colta analisi proposta più avanti dal prof. Graziano sul paesaggio sonoro di Napoli, riguarda il motivo per cui prendere sul serio la se-

10 Cf R. MURRAY SCHAFFER, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi, Milano 1985.

11 Cf *Ibidem*, 126.

rialità televisiva. Le motivazioni sottese sono poliedriche e si aggrovigliano vicendevolmente come lo «gnommero» del dottor Ingravallo¹². Quello che voglio mettere in evidenza è che qui non dobbiamo parlare tanto della legittimità, quanto della necessità di prendere sul serio la serialità televisiva all'interno di un discorso teologico. Non si tratta, infatti, di concedere cittadinanza accademica a un oggetto culturale di successo, né di inseguire una delle tante metamorfosi dell'intrattenimento contemporaneo, ma di riconoscere che una parte decisiva dell'immaginario collettivo, con cui poi hanno a che fare le domande radicali, le sue attese di senso e le sue forme di apertura al trascendente, prende oggi forma proprio all'interno dei dispositivi narrativi seriali. In questo senso, la questione estetica non è un passaggio preliminare o accessorio, ma il luogo in cui si gioca la possibilità stessa di un accesso teologico a questi materiali.

Quando si parla di rappresentazioni o riproduzioni artistiche, si rischia di girare a vuoto tra il relativismo esasperato del *de gustibus*, transitando per l'irenico quanto insidioso «non è bello ciò che è bello, ma è bello ciò che piace», fino ad approdare all'apodittico e in qualche modo mitologico «bello oggettivo». La definizione di cosa costituisca il bello, la natura di un'opera d'arte, il rapporto tra la forma sensibile e il contenuto concettuale e le condizioni per un giudizio universalmente condiviso sono questioni che alimentano un dibattito plurisecolare. E questo dibattito si è ulteriormente complicato con l'avvento della modernità industriale. Non c'è più l'arte di una volta! E, d'altro canto, non potrebbe essere altrimenti. Le nuove forme espressive rappresentano una sfida per i criteri e giudizi estetici che rischiano sempre di fare la fine di Giovanni che in *Tre uomini e una gamba* liquida il Garpez con uno sprezzante «il mio falegname lo avrebbe fatto meglio con 30.000 lire».

Ma la serialità televisiva può essa esser considerata una forma d'arte? Per rispondere, dobbiamo analizzare cosa costituisca un'opera d'arte. Benedetto Casati, nella sua *Prima lezione di filosofia*¹³, affronta questa domanda prendendo in considerazione due casi particolari: in primo luogo, la causa intentata dall'artista Brancusi contro il governo degli Stati Uniti, che aveva tassato la sua opera (*l'biseau*) come un oggetto domestico anziché riconoscerne la dimensione artistica che avrebbe comportato l'esenzione completa dai dazi doganali. Il secondo esempio riguarda il ruolo della commedia *Filomena Marturano* nella definizione del concetto di famiglia

12 C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Adelphi, Milano 2018.

13 B. CASATI, *Prima lezione di filosofia*, Laterza, Bari 2011.

durante i lavori di stesura della Costituzione italiana. Qui scorgiamo un paradosso: l'arte del Novecento rifiuta di configurarsi una mera imitazione o duplicazione della realtà; tuttavia permette di fare luce su qualcosa che è sotto i nostri occhi, che siamo abituati a vedere, ma che non vediamo davvero. L'arte è allora quell'esperienza, per certi versi distopica, che porta alla nostra attenzione l'anima, il dettaglio, l'*Evidenza delle cose non viste*, riprendendo il titolo di un bel libro di Antonio Monda. L'esperienza estetica è, quindi, essenzialmente esperienza di finzione, è *fiction* che ha a che fare con la percezione soggettiva delle cose. È questo uno dei lasciti della lezione kantiana: il bello non appartiene alla realtà in sé. La bellezza non è una qualità intrinseca di un oggetto, ma, essendo espressione di un giudizio, è prima di tutto sempre un'azione di un soggetto. Dall'altro lato, però, in questa *fiction* l'uomo fa esperienza della verità, di qualcosa che era in qualche modo nascosto e che, proprio grazie all'opera di intermediazione della finzione, emerge nella sua verità. L'arte, quindi, è incontro con un significato, con un senso, è ri-velazione perché ci mette in contatto con l'eccedenza della verità esattamente nel momento in cui la vela attraverso il suo artificio e la sua finzione. Questo dinamismo si intensifica se lo connettiamo alla possibilità della riproducibilità tecnica dell'arte contemporanea, una possibilità che rende più sfumato, persino labile, il confine tra realtà e finzione e, al tempo stesso, lo rende ancora più evidente.

La finzione, dunque, non è l'opposto della verità, ma una delle sue mediazioni. È proprio attraverso l'artificio narrativo che l'uomo fa esperienza di una eccedenza di senso, di qualcosa che non coincide semplicemente con ciò che è dato, ma che emerge nel momento stesso in cui viene messo in scena. Questo dinamismo si intensifica ulteriormente nel contesto contemporaneo, segnato dalla riproducibilità tecnica e dalla manipolazione delle immagini: strumenti come il montaggio, il digitale, fino alle più recenti applicazioni dell'intelligenza artificiale, non solo trasformano la produzione artistica, ma ridefiniscono il modo stesso in cui percepiamo il confine tra realtà e finzione, rendendolo al tempo stesso più labile e più evidente.

All'interno di questo scenario, la serialità televisiva si configura come uno dei luoghi privilegiati in cui tale dinamismo si manifesta. Le serie non si limitano a raccontare storie: selezionano porzioni di realtà, le intensificano, le rendono narrativamente accessibili, producendo immagini condivisi e generando comunità interpretative. In esse si rendono visibili tensioni, conflitti, desideri e paure che spesso sfuggono agli osservatori più tradizionali, inclusi quelli ecclesiali. Per questo motivo, esse non possono essere considerate semplicemente come oggetti da valutare o da utiliz-

zare in funzione illustrativa, ma come veri e propri luoghi ermeneutici in cui osservare la trasformazione contemporanea del religioso. Questa trasformazione diventa particolarmente evidente se si considera il mutamento intervenuto nel passaggio dalla televisione generalista all'era *post-network*. Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila, la religione costituiva una tematica generalista, utilizzata dai grandi *network* per un pubblico altrettanto generalista. Ne derivava una rappresentazione complessivamente agiografica, rassicurante, identitaria, in cui il religioso funzionava come elemento di coesione simbolica e conferma di un orizzonte culturale condiviso. Con l'avvento delle piattaforme *streaming* e la progressiva profilazione del pubblico, questo assetto si è profondamente modificato. La serialità contemporanea, destinata a spettatori più selettivi e consapevoli, ha progressivamente abbandonato le forme tradizionali di rappresentazione del religioso, privilegiando invece modalità più complesse, ambigue e talvolta conflittuali. Questo cambiamento non è soltanto il risultato di strategie produttive o commerciali, ma riflette una trasformazione più profonda del modo in cui il religioso viene vissuto e percepito. Da un lato, infatti, emerge una critica sempre più esplicita nei confronti delle forme istituzionali della religione, accusate di formalismo, autoreferenzialità e, in alcuni casi, corruzione morale ed economica. Dall'altro, si fa strada una religiosità "anonima", diffusa, non riconducibile a un sistema dottrinale definito, ma capace di intercettare le domande di senso, il bisogno di trascendenza e la ricerca di significato dell'uomo contemporaneo.

In questo contesto, la religione non scompare, ma cambia statuto: non è più il linguaggio condiviso che struttura l'esperienza collettiva, ma una traccia che attraversa le narrazioni, un residuo che ritorna sotto forma di simbolo, di conflitto, di domanda aperta. È possibile, allora, distinguere due grandi modalità di presenza del religioso nella serialità contemporanea: da un lato, serie ambientate in contesti esplicitamente religiosi o segnati da istituzioni e figure confessionali (*The young – the new Pope, Il miracolo, Christian, Shtisel, Messa di mezzanotte, Big Love, Unorthodox*); dall'altro, narrazioni in cui il religioso emerge in modo implicito, sotto forma di *topoi*, simboli e strutture narrative che diventano decisive per la costruzione dei personaggi e delle dinamiche di senso (*Lost, Leftovers, Watchmen, Westworld, American Horror Story, The Handmaid's Tale, Fleabag, Il problema dei 3 corpi...*).

È soprattutto in questo secondo ambito che la serialità televisiva si rivela come un archivio ermeneutico del presente: non uno specchio neutro della realtà, ma un dispositivo che seleziona e rende leggibili le forme contemporanee del credere, del non credere e del credere altrimenti.

Per la teologia, allora, prendere sul serio le serie tv non significa inseguire un fenomeno culturale, ma riconoscere uno dei luoghi in cui oggi si ridefinisce, spesso in maniera implicita e non istituzionale, il rapporto tra l'uomo e il trascendente.

4.2 *La religiosità popolare come elemento scenografico*

Una prima modalità di presenza del religioso nella serialità televisiva contemporanea è quella che potremmo definire scenografica. La religione non scompare, ma si dispone come sfondo: un insieme di segni, pratiche e riferimenti che contribuiscono a costruire l'ambiente culturale entro cui si svolgono le vicende, senza tuttavia incidere in modo determinante sulla loro dinamica interna. Rientrano in questa configurazione i richiami alla celebrazione dei sacramenti (in particolare matrimoni e funerali), la partecipazione a funzioni liturgiche o a feste patronali, così come la presenza diffusa di elementi devozionali: edicole votive, immagini sacre, gesti rituali. Si tratta di una religiosità riconoscibile, sedimentata, che continua ad abitare lo spazio pubblico e a segnare il paesaggio simbolico, ma che appare progressivamente svuotata della sua capacità di orientare l'esperienza dei personaggi. In queste rappresentazioni, infatti, l'elemento religioso non è tematizzato, ma presupposto; non è interrogato, ma utilizzato. Esso funziona come una grammatica di base, come un repertorio simbolico condiviso che permette allo spettatore di riconoscere immediatamente un contesto, un'identità, un'appartenenza. La religione, in altri termini, definisce un ambiente, ma non un orizzonte: costruisce la scena, senza determinarne il senso. Questo slittamento, però, è tutt'altro che neutro perché la riduzione della religiosità popolare a elemento scenografico segnala una trasformazione profonda: ciò che per lungo tempo ha costituito una forma vissuta di relazione con il trascendente si presenta ora come un elemento scenografico ancora disponibile, ma non più significativo e, ancora meno, in grado di incidere sulla struttura dell'agire (o sulla struttura morale delle persone). La religione resta un segno visibile che però ha esaurito la sua forza.

I riferimenti di questo tipo sono numerosi e trasversali a diverse produzioni. Nell'episodio 9 della fiction *Resta con me*, ad esempio, nella chiesa del Gesù Nuovo avviene il furto di reliquia: lo spazio sacro è riconosciuto come tale, ma la sua funzione è interamente assorbita dalla dinamica narrativa, che lo utilizza come contesto suggestivo senza interrogare il suo significato, un po' come accade a tutte quelle coppie che continuano a sposarsi in chiesa semplicemente perché la identificano come la migliore location in cui far avvenire l'evento.

Un caso più sottile, e per certi versi più interessante, si trova nella prima stagione di *Gomorra*. Attilio, scagnozzo di don Pietro Savastano e figura di riferimento per Ciro Di Marzio, viene ucciso durante un attentato. Non ci sono funerali; c'è solo un corteo minimo, anonimo, osservato dall'alto di una palazzina da Ciro e Gennaro Savastano, che commentano amaramente l'assenza perfino del prete. In questa scena, l'elemento liturgico è evocato proprio nella sua mancanza: ciò che emerge è il riconoscimento implicito di una funzione (quella di conferire dignità, di segnare simbolicamente il passaggio della morte) che tuttavia non viene più garantita. La religione appare così come un dispositivo formale, capace di "suggellare" la vita anche quando essa è segnata dalla violenza, ma ormai esterno rispetto all'esistenza concreta dei personaggi.

In questa prospettiva, la religiosità popolare scenografica non è semplicemente un residuo folklorico, ma il segno di una trasformazione più ampia: il religioso continua a strutturare lo spazio simbolico, ma non riesce più a organizzare l'esperienza. È presente come codice, ma non come decisione; come ambiente, ma non come evento. Ed è proprio a partire da questa frattura tra visibilità e incidenza che diventa possibile comprendere le forme successive più ambigue, critiche o performative in cui la religione riemerge all'interno della serialità contemporanea.

4.3 *Il lato oscuro della religiosità e della religione*

Una seconda modalità di presenza del religioso nella serialità contemporanea è quella che potremmo definire critica o conflittuale. In questo caso, la religione non si limita a costituire uno sfondo simbolico, ma entra nella narrazione come elemento problematico, attraversato da ambiguità, contraddizioni e, in molti casi, da una valenza esplicitamente negativa.

Un caso emblematico è rappresentato dalla figura di Salvatore Conte in *Gomorra*. Il boss, principale antagonista del clan dei Savastano nelle prime stagioni, si muove all'interno di un universo fortemente segnato da forme esteriori di religiosità popolare: immagini sacre, gesti devozionali, preghiere. «Tu credi? È importante, se tieni la fede non sei mai solo. Non tieni paura di niente. Io senza la fede non sarei andato da nessuna parte». La sua esistenza sembra, almeno in superficie, strutturata secondo una grammatica religiosa riconoscibile. E tuttavia, questa adesione si rivela radicalmente scissa dalla sua prassi di vita, che resta dominata dalla violenza, dal risentimento e dalla logica del potere. In questa sede non ci interessa mettere in evidenza banalmente l'incoerenza morale del personaggio, ma la possibilità, resa narrativamente esplicita, di una coesistenza non conflittuale tra linguaggio religioso e agire criminale. Una coesistenza

che i casi di cronaca, con il ritrovamento di numerosi oggetti e immagini sacre nei covi dei boss di camorra o di mafia, oppure con le collusioni tra il mondo del clero e quello della criminalità, hanno tristemente confermato. In questo senso, la religione non appare come ciò che giudica o trasforma l'esistenza, ma come un codice disponibile, utilizzabile anche all'interno di un sistema di valori che le è strutturalmente estraneo.

La sequenza dell'uccisione di Danielino rende questo slittamento particolarmente evidente. All'inizio della puntata, Salvatore Conte è mostrato in preghiera, mentre recita il rosario; poco dopo, l'omicidio avviene in forma quasi parodica, con un abbraccio accompagnato da parole che suonano come una deformazione blasfema del lessico cristiano: «vieni a prenderti il perdono». La categoria stessa del perdono, che nel cristianesimo rinvia a una logica di riconciliazione e di gratuità, viene qui riassorbita all'interno di una dinamica di dominio e di morte. Non si tratta soltanto di una bestemmia, ma di una riscrittura del linguaggio religioso, che ne conserva la forma svuotandone il contenuto.

In questa prospettiva, la rappresentazione agisce su un duplice livello: da un lato, mette in evidenza la contraddizione interna al sistema camorristico, mostrando la distanza tra simboli religiosi e pratiche effettive; dall'altro, però, produce una critica più radicale della stessa religiosità popolare, quando essa si riduce a mera esteriorità, incapace di incidere sull'esistenza e, anzi, disponibile a essere incorporata come linguaggio interno ad altri sistemi di senso.

Anche le dinamiche legate allo spazio ecclesiale confermano questa lettura: l'omelia pronunciata durante il funerale di Danielino risulta visivamente depotenziata dalla presenza dei capi clan, seduti tra i banchi, come a occupare simbolicamente lo spazio liturgico. La chiesa, lungi dall'essere un luogo altro, capace di interrompere la logica dominante, appare come uno spazio attraversato e neutralizzato da quella stessa logica. Il dispositivo liturgico, pur formalmente intatto, non riesce a produrre alcuna reale discontinuità. Non a caso, al termine della celebrazione, Gennaro Savastano ribadisce senza esitazioni che sono loro a detenere il potere.

Una linea analoga si ritrova nella rappresentazione delle figure religiose, spesso caratterizzate in senso negativo. I sacerdoti appaiono talvolta impauriti, marginali o incapaci di incidere sulla realtà che li circonda. Nella prima stagione di *Gomorra*, la processione che accompagna l'ingresso di una nuova statua della Madonna, dopo che alla precedente era stata mozzata la testa, si svolge sotto lo sguardo congiunto del sacerdote e di donna Imma, mentre attorno continua indisturbata l'attività di spaccio...

In altri casi, la critica si radicalizza ulteriormente, fino a toccare forme

di fanatismo o di deviazione patologica. Nei *Bastardi di Pizzofalcone*, ad esempio, il personaggio di frate Leonardo, che uccide gli anziani, a suo dire, per impedire che si tolgano la vita, incarna una torsione estrema del religioso, in cui la pretesa di senso si rovescia in distruzione. Analogamente, in altre produzioni contemporanee, emerge una figura ecclesiastica segnata da corruzione o ambiguità morale, contribuendo a costruire un'immagine complessiva della religione come spazio problematico, se non addirittura sospetto. In queste rappresentazioni, il religioso non è semplicemente assente o marginale, ma attraversato da una tensione che ne mette in crisi lo statuto. Esso appare come un linguaggio ancora disponibile, ma esposto a processi di ri-significazione che possono condurlo tanto alla critica quanto alla deformazione. Più che denunciare l'inefficacia della religione, la serialità sembra allora interrogare la sua capacità di mantenere un rapporto vivo con l'esperienza, mostrando ciò che accade quando tale rapporto si interrompe: il religioso sopravvive, ma come superficie simbolica instabile, aperta tanto alla manipolazione quanto alla contestazione.

4.4 La scomparsa della religiosità popolare

Un ulteriore elemento, solo apparentemente in tensione con quanto emerso finora, è rappresentato dalla progressiva scomparsa della religiosità popolare. In realtà, più che contraddire le dinamiche precedentemente descritte, questa assenza ne costituisce l'esito coerente. Dopo essere stata ridotta a sfondo scenografico e, successivamente, esposta a processi di deformazione e critica, la religione tende in molti casi a sottrarsi del tutto alla rappresentazione esplicita. In numerose produzioni seriali ambientate a Napoli, infatti, il riferimento al religioso sembra evaporare. Fiction come *Mina Settembre* o *La vita bugiarda degli adulti* mostrano contesti in cui l'elemento religioso non è più tematizzato né utilizzato come codice simbolico evidente. Non si tratta di una polemica esplicita, né di una rilettura critica: la religione semplicemente scompare. Che è un esito paradossale se paragonato all'immagine spesso oleografica e tradizionale del sud Italia e di Napoli in particolare.

Questa assenza, tuttavia, non può essere letta come un indice diretto di irrilevanza o di scomparsa del religioso. Al contrario, essa segnala uno spostamento più profondo: ciò che viene meno è la visibilità pubblica e condivisa della religiosità popolare, non necessariamente la sua funzione all'interno dell'esperienza. Il religioso non si presenta più come linguaggio comune, riconoscibile e socialmente codificato, ma tende a ritirarsi in forme meno evidenti, più frammentate e difficilmente identificabili. In questo senso, la "scomparsa" della religiosità popolare coincide piuttosto

con una sua trasformazione. Le forme tradizionali, legate a pratiche comunitarie e a ritualità pubbliche, lasciano spazio a modalità sempre più individualizzate, sganciate dai dispositivi istituzionali e spesso collocate su un piano immanente. Non è un caso che, in questo contesto, si parli talvolta di una «religione senza Dio»¹⁴: non tanto per indicare una negazione esplicita della trascendenza, quanto per descrivere una forma di esperienza in cui il riferimento al divino non si struttura più in termini confessionali o teologicamente definiti. Più che una perdita, si tratta dunque di una riconfigurazione. Il religioso, sottraendosi alla scena, non scompare, ma cambia regime di presenza: non è più un elemento che organizza visibilmente lo spazio simbolico, ma una traccia che attraversa in modo implicito le esperienze, le relazioni e le narrazioni. La sua forza non risiede più nella capacità di imporsi come orizzonte condiviso, ma nella possibilità di riemergere in forme indirette, discontinue, spesso interiorizzate. In questa prospettiva, l'assenza del religioso nelle serie non costituisce un dato neutro, ma un indicatore ermeneutico rilevante. Essa segnala il venir meno di un linguaggio comune e, al tempo stesso, prepara il terreno per l'emersione di nuove modalità di elaborazione del senso, che non passano più attraverso le forme riconosciute della religiosità popolare, ma si esprimono in altri registri, spesso meno espliciti ma non per questo meno significativi.

4.5 *Il sentimento religioso oltre la religiosità popolare*

La progressiva sottrazione della religiosità popolare dalla scena non implica, tuttavia, un vuoto di senso. Al contrario, proprio questa ritrazione rende più visibili forme diverse, meno codificate ma non meno intense, attraverso cui si esprimono le domande radicali dell'esistenza. Ciò che viene meno è il dispositivo tradizionale; ciò che riemerge è il bisogno di significato che quel dispositivo, pur nelle sue ambiguità, aveva a lungo contenuto e organizzato. In questa prospettiva, la serialità televisiva si configura come uno spazio in cui il religioso, pur non presentandosi più nelle forme canoniche, continua a operare come tensione, come domanda, come eccedenza. Non si tratta più di una religiosità riconoscibile, ma di un "sentimento" che attraversa le narrazioni e si manifesta soprattutto nei momenti-limite: la morte, la colpa, il desiderio di riscatto, la nostalgia di una vita altra.

Un caso particolarmente significativo è rappresentato dalla fiction di successo *Mare fuori*. Ambientata in un carcere minorile, la serie mette in scena un universo segnato da violenza, sopraffazione e linguaggi degradati, come se ogni forma di ordine simbolico fosse ormai collassata. E tuttavia,

14 R. DWORKING, *Religione senza Dio*, Il Mulino, Bologna 2014.

proprio all'interno di questo mondo disgregato, emergono momenti in cui la dimensione religiosa riappare in forme inattese. I riti collettivi legati alla morte (il Padre nostro recitato insieme, la sosta nella cappella davanti alla bara di Viola) non sono semplici residui di una tradizione, ma tentativi, spesso fragili e contraddittori, di ricostruire un orizzonte di senso condiviso. Ancora più significativa è la scena della morte di Gaetano, detto *o' Pirucchio*: la ripresa della canzone principale della serie «ci sta il mare fuori», che accompagna il saluto alla bara, assume i tratti di una liturgia informale, non riconducibile a codici religiosi espliciti, ma capace di esprimere una tensione verso qualcosa che eccede la condizione presente. Il “mare fuori” diventa così una figura simbolica: non un contenuto teologico determinato, ma l'indice di una nostalgia, di un desiderio di libertà e di trascendenza che resiste anche laddove ogni riferimento esplicito al religioso sembra essersi dissolto. In questo senso, ciò che emerge non è una nuova forma di religiosità popolare, ma una sua trasformazione: il bisogno di senso si sottrae ai linguaggi tradizionali e si esprime attraverso simboli più fluidi, meno vincolati, ma non per questo meno carichi di intensità.

Un movimento analogo, sebbene declinato in modo differente, si ritrova ne *L'amica geniale*. Ambientata in una Napoli ancora profondamente segnata dalla cultura cattolica, la serie mostra un contesto in cui la religiosità popolare è ancora pienamente visibile: processioni, pratiche devozionali, educazione religiosa costituiscono lo sfondo simbolico entro cui si sviluppano le vicende. Tuttavia, anche in questo caso, il religioso non resta semplicemente dato, ma viene progressivamente attraversato da tensioni e rielaborazioni. La figura di Lila è, da questo punto di vista, particolarmente significativa. Il suo rapporto con la religione non si esaurisce nell'adesione o nel rifiuto delle pratiche tradizionali, ma si configura come una ricerca personale, spesso conflittuale, che mette in discussione l'autorità dei codici ricevuti. La sua traiettoria mostra come la religiosità possa essere interiorizzata, problematizzata, fino a prendere le distanze dalle forme istituzionali senza per questo esaurirsi. Al contrario, il percorso di Elena, inizialmente più aderente al modello tradizionale, evidenzia il passaggio da una fede ricevuta a una fede riflessa, segnata da una crescente consapevolezza critica nei confronti delle istituzioni religiose. In entrambi i casi, la religione non scompare, ma cambia forma: da orizzonte condiviso a campo di tensione, da sistema di pratiche a luogo di interrogazione.

In questa prospettiva, il religioso non è più immediatamente riconoscibile come tale, ma si manifesta nelle pieghe dell'esperienza, nei conflitti interiori, nelle domande che attraversano i personaggi. Più che offrire risposte, le narrazioni seriali mettono in scena la ricerca stessa, mostrando

come il bisogno di senso persista anche quando i linguaggi tradizionali risultano insufficienti o inadeguati. Ciò che emerge, allora, non è la semplice sopravvivenza di elementi religiosi, ma una loro riconfigurazione: il religioso si sottrae alla forma visibile della religiosità popolare per riemergere come struttura dell'esperienza, come tensione verso un oltre che non è più nominato nei termini della tradizione, ma continua a orientare, in modo implicito e spesso contraddittorio, il vissuto dei soggetti.

4.6 *Nuove religiosità all'orizzonte e nuove sfide*

Nella produzione seriale ambientata a Napoli si delinea con crescente evidenza una prospettiva che tende a svalutare le forme tradizionali della religiosità popolare, percepite come esteriori, incapaci di incidere sull'esperienza concreta delle persone. Quando non sono oggetto di critica esplicita, queste forme risultano semplicemente marginalizzate, lasciate sullo sfondo, come se non fossero più in grado di organizzare il senso delle vicende narrate. Questa presa di distanza, tuttavia, non coincide con una scomparsa del religioso. Al contrario, essa segnala uno spostamento più profondo: il venir meno di un linguaggio condiviso non implica la dissoluzione della domanda di senso, ma la sua migrazione verso forme espressive differenti. In questo quadro, anche la serialità napoletana si inserisce in un orizzonte più ampio, in cui la produzione contemporanea (da *The Leftovers* a *True Detective*, da *Mrs Davis* a *Midnight Mass*, fino a *Watchmen* e *The Handmaid's Tale*) si configura come uno spazio privilegiato di esplorazione del religioso, inteso non come sistema dottrinale, ma come tensione verso il senso, confronto con l'alterità, apertura a ciò che eccede l'immediato. L'emergere di queste forme non canoniche di religiosità pone inevitabilmente la questione decisiva della loro legittimità e, soprattutto, del loro statuto. Ciò che emerge in filigrana è una trasformazione del religioso che non può essere compresa nei termini classici della secolarizzazione intesa come semplice perdita o declino, ma che va letta come riconfigurazione dei suoi luoghi e dei suoi linguaggi. Il religioso, sottraendosi alle forme istituzionali e comunitarie che lo hanno a lungo strutturato¹⁵, tende infatti a riemergere in modalità più frammentate, individualizzate e immanenti¹⁶:

15 L. DIOTALLEVI, *Fine corsa. La crisi del Cristianesimo come religione confessionale*, EDB, Bologna 2017

16 Queste forme di religiosità, inoltre, perdendo il loro carattere pubblico, rischiano di far saltare quel complesso equilibrio tra stabilità e innovazione che invece le forme tradizionali della religione assicuravano. Cf L. DIOTALLEVI, «La contingenza della contingenza. Qualche riflessione sui rapporti tra innovazione, religione e cristianesimo», *Annali di studi religiosi* 21 (2020) 9-32.

questo processo si intreccia con dinamiche più ampie, come la pluralizzazione dei contesti culturali e religiosi¹⁷, la crisi dei sistemi simbolici unitari, la crescente porosità dei linguaggi. In un macramè culturale come quello napoletano, storicamente segnato da una forte capacità di integrazione e rielaborazione simbolica, tali trasformazioni risultano particolarmente visibili, mettendo alla prova la tenuta di una tradizione che si scopre resistente, ma al tempo stesso profondamente esposta al cambiamento.

In questo scenario, le forme di religiosità a “bassa intensità”, legate all’esperienza soggettiva, non rappresentano soltanto un indebolimento del fenomeno religioso, ma anche una sua ridefinizione. Se da un lato esse contribuiscono a dissolvere la dimensione del religioso come discorso condiviso, dall’altro ne favoriscono una riemersione nel dibattito pubblico, spesso in forma problematica, talvolta strumentale¹⁸, sempre comunque indicativa di una persistente rilevanza. È in questo contesto che la serialità televisiva assume un valore che va oltre quello dell’intrattenimento. Essa non si limita a riflettere tali trasformazioni, ma le rende narrativamente intelligibili, offrendo una sorta di archivio simbolico attraverso cui leggere le forme contemporanee del credere, del non credere e del credere altrimenti. Se da un lato essa restituisce l’immagine di una frammentazione e di una privatizzazione del sacro, dall’altro rende visibile la persistenza di una domanda che non trova più nei linguaggi tradizionali la propria espressione adeguata. La questione che ne emerge non riguarda soltanto la capacità delle istituzioni religiose di adattarsi a questo mutamento, ma più radicalmente il modo in cui il religioso continua a operare all’interno dell’esperienza umana. Più che cercare un equilibrio tra forme diverse di espressione spirituale, si tratta allora di riconoscere che il terreno comune non è più dato da un linguaggio condiviso, ma dalla permanenza di una domanda di senso che attraversa, in forme molteplici e spesso divergenti, il vissuto contemporaneo¹⁹. Il tempo che stiamo attraversando, allora, non è quello della fine della religiosità popolare, ma quello del suo dislocamento:

17 Un dato significativo è dato dalla costante importanza della religione nei giovani stranieri. La religione riveste, infatti, un ruolo importante per la socializzazione e il senso di appartenenza. Cf A. PASSARELLI, «Il rapporto dei giovani (figli di) immigrati con la religione», in IDOS, CONFRONTI, & UNAR, edd., *Dossier Statistico Immigrazione 2018*, Centro Studi e Ricerche IDOS, Roma 2018, 201-204.

18 M. BENADUSI - V. FABRETTI - L. SALMIERI, «Dealing with religious multiple belongings and beliefs», *Scuola Democratica* 3 (2017) 467-486.

19 M. SANTERINI, *Da stranieri a cittadini. Educazione interculturale e mondo globale*, Mondadori Università, Milano 2017.

non più inscritta nei dispositivi rituali che ne garantivano la visibilità, essa riemerge in maniera forse frammentata nei linguaggi dell'immaginario, dove continua a operare, in forma implicita, ambigua e spesso irricognoscibile, come domanda irriducibile di senso.

5. Soundscape: la nuova scena musicale e il *sensus fidei*

Nel percorrere il “paesaggio sonoro” disegnato dalla *new neapolitan wave*, la nuova onda musicale napoletana, non posso non condividere le considerazioni del prof. Bortone, a partire dalle domande e dalle incertezze. *In primis*, la questione relativa allo statuto artistico delle produzioni musicali di cui parliamo; in secondo luogo, il dubbio circa l'importanza stessa di stabilirlo. Davvero c'è bisogno dell'arte per raggiungere e interpretare il cuore di un uomo, l'anima di un popolo? E solo l'arte può toccare le corde profonde, o sondarne il mistero?

La musica è parte integrante del “paesaggio sonoro”, se non altro perché è un prodotto condizionato dal luogo in cui nasce e si sviluppa. Se sommiamo all'influsso sonoro la suggestione del “paesaggio urbano e sociale” di Napoli, ci rendiamo conto di quanto la musicalità sia l'emblema di un intricato sincretismo: «l'armonia solare mediterranea, l'emozione del melodramma, il varietà dei *café chantant*, l'*esprit nouveau* della borghesia postunitaria, ma anche i rumori dei vicoli, le grida degli ambulanti, il canto lascivo delle prostitute, le risse nei cortili, l'oscurità dei fondaci, la prepotenza del camorrista»²⁰. È proprio questa ambivalenza che ha reso Napoli la città-canzone per eccellenza, paragonabile forse soltanto alla Buenos Aires del tango: le uniche due città al mondo conosciute e raccontate attraverso testi musicali, che descrivono contesti locali assurti a stereotipi globali.

Se possiamo attribuire alla musica una tale capacità di rappresentazione della caratteristiche di un luogo e, in qualche modo, della sua “anima”, dobbiamo riconoscere specialmente alla canzone napoletana – sia essa un prodotto artistico o no – la capacità di operare come un sismografo, in grado di cogliere i tremori, il movimento tellurico, la contemplazione che una civiltà o una generazione fa del suo mistero.

5.1 *E con il tuo spirito: marche etniche e generazionali nella canzone napoletana*

La nuova canzone napoletana si distingue per alcune caratteristiche

²⁰ M. RAVVEDUTO, «La metropoli neomelodica», in A. PESCE, M. STAZIO, (ed.) *La canzone napoletana tra memoria e innovazione*, CNR, Napoli 2013, 415.

che potremmo definire *etniche* – in quanto condizionate e ispirate da un luogo unico al mondo – e *generazionali* – perché legate a filo doppio a uno specifico modo di essere giovani *qui ed ora*, tra disillusione e disperazione, tra sogni interrotti e persistenti aspirazioni. Un primo tratto evidente è la mescolanza di generi, stili, mood: nella canzone napoletana si ibridano *rap*, *hip hop*, neomelodico, *new-soul* e *contemporary R&B*, con influenze *hip-hop* e *funk*; difficile riconoscere uno stile omogeneo, anche in singoli artisti, che tuttavia dimostrano una incredibile capacità ricettiva di ritmi, parole, espressioni, invocazioni, gesti e ritualità. Un secondo tratto, proiezione del precedente su un piano diverso, è la propensione degli artisti a incontrarsi e incrociarsi, a istituire e sciogliere progetti, collaborazioni, meeting: come se l'ispirazione profonda di questa musica non potesse che essere collettiva. E lo spirito collettivo non si limita al perimetro del palco o della sala di registrazione, ma si estende al pubblico, che pensa, parla e respira all'unisono con l'artista:

Dietro i versi di una canzone napoletana c'è una scelta identitaria: l'autore individua l'argomento per entrare in contatto con una specifica platea. È la rappresentazione di un mondo "interiore" che emerge attraverso la voce dell'interprete. Il cantante, insieme al testo ed alla melodia, è parte integrante dell'opera²¹.

Il mettersi in gioco è così pieno e diretto, condotto in prima persona: si partecipa con il corpo e con l'anima, fino in fondo, dietro sipari che non separano più l'artista dalla società che lo produce e che gli affida sentimenti ed emozioni spesso controversi, spesso dolorosi.

5.2 *Resta cu'mme, torna cu'mme: preghiere e invocazioni*

Su questa scena così particolare, unica nel suo genere per la carica emotiva che riesce a incubare e le ispirazioni che contiene, si riconoscono diverse forme di spiritualità e persino l'articolazione di un discorso religioso, fatto di recuperi e rielaborazioni, di immersioni nel passato e proiezioni verso il futuro.

Un primo blocco di produzioni sonore si sviluppa recuperando, nei testi, anche in pochi versi isolati, le forme della preghiera: probabilmente quelle ascoltate negli alloggi popolari, nelle parrocchie di periferia, nelle feste religiose e nelle processioni. A volte il messaggio è esattamente rovesciato rispetto a quello che consegna la tradizione: si invoca (almeno

²¹ *Ibidem*, 419.

apparentemente) senza fede, ancorandosi al mondo delle cose materiali, esibendo il desiderio di possesso o di successo:

Ave Maria piena di grazia
ti cambia la vita se entri nelle sue grazie
Ave Maria fammi la grazia
fammi diventare famoso o divento pazzo!
(Lucariello, *Ave Maria*)

Spesso la preghiera assume l'intensità e la forza dell'invocazione: in-vocare significa chiamare dentro, coinvolgere, "far scendere i santi dal Paradiso" per partecipare alle pene e alle tribolazioni di questo difficile mondo. È in questo sottogenere che il nuovo cantautorato napoletano esprime alcuni dei suoi testi più suggestivi, anch'essi figli di un antico *sensus fidei* della città dove, più che altrove, cielo e terra s'incontrano in una dimensione comune, dove il trascendente e l'immanente aboliscono la membrana che li separa:

Che Dio mi benedica, riderò alla vita
Senza odiare il mio sorriso
Che Dio mi benedica, riderò alla vita
Senza odiare il mio sorriso
E so cosa si prova, so cosa si sente
Ad essere il tuo nemico
E so cosa si prova, so cosa si sente
Ad essere il tuo nemico
(Luchè, *Che Dio mi benedica*)

L'invocazione, quasi con toni millenaristici, del Messia emerge anche nel singolare testo *Caro Gesù*, di Franco Ricciardi, che alterna un in-calzante *ragamuffin* nelle strofe di denuncia delle guerre e delle stragi di innocenti diffuse nel mondo, con il ritornello modulato sull'andamento dell'inno religioso:

Caro Gesù, se un giorno tornerai
E resterai per sempre qui con noi
Ritournerà un cielo tutto blu
Sorriderà chi non sorride più
Caro Gesù è vero che ci sei
Nel cuore mio però non basta mai

Non basta mai se non ritorni tu
 Per chi non sa che non ci crede più. [...].
 Ti ricordi eri un bambino come me.
 (Franco Ricciardi, *Caro Gesù*)

Appelli diretti, esortazioni, formule rituali e approcci informali dominano questi testi, che dimostrano, – a mio avviso – una incredibile e naturalissima capacità di sentire la presenza del divino nell’umano. Pur senza teologie, pur facendo a meno di esplicite formulazioni di fede, ma semplicemente recuperando e attualizzando una ricchezza spirituale conaturata al luogo e all’ambiente sociale di riferimento.

Spesso – chiarisce Schacter – e senza volerlo, ricostruiamo o riscriviamo le esperienze precedenti alla luce di ciò che sappiamo o crediamo ora. Il risultato sarà una versione [...] che rivela soprattutto la nostra visione attuale di quanto è accaduto allora²².

5.3 (*Non*) è tutto apposto: la morale cristiana e la canzone-invettiva

Testi come quello di Franco Ricciardi osservano e giudicano il mondo d’oggi alla luce del messaggio cristiano. In *Caro Gesù*, i due linguaggi musicali in contrappunto giustappongono la venuta del Messia e il disfacimento del mondo nell’inferno delle guerre e delle persecuzioni; lo stesso tema, in un brano dallo stile molto diverso, emerge in *Tutto apposto* di Ivan Granatino, dove la fede relativizzata e secolarizzata non basta più a cogliere lo stridente contrasto tra le nostre confortevoli vite e le vite calpestate dall’ingiustizia e dalla violenza, in altre parti del mondo, che in fondo... sono così lontane.

Già quando te scite
 Nun conta tu a chi crire
 Pecché si stanne buono loro jamme m’paraviso
 [...]
 A dummenica magnammo, è tutt’apposto
 A partita c’ha guardammo, è tutt’apposto
 ’E bombe so luntane, chi chiagne sta lontano
 ’Na guerr’ ogni settimana, è tutt’apposto
 (Ivan Granatino, *Tutto apposto*)

22 D. SCHACTER, *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Einaudi, Torino 1966, 98-99.

In questo *mood* della musica napoletana, che coglie un altro aspetto della religiosità intrinseca alla cultura di cui questi artisti sono espressione, si rivela l'idea di Roversi per cui la canzone «è sempre una comunicazione “politica”, una comunicazione ideologica»²³. Anche quando assume i toni del discorso religioso, l'istanza politica, la protesta verso l'ingiustizia non viene meno e la canzone assume le forme dell'*invettiva*: altro sottogenere che ricorre frequentemente nelle pagine della Sacra Scrittura.

5.4 *Storie che sono la tua*

L'ultimo approccio che la *new wave* napoletana tenta al discorso religioso è, forse, il più autentico e fecondo. Esso si basa sul confronto diretto con le storie della Bibbia e del Vangelo, con le vite dei santi e la letteratura agiografica, con le figure ricorrenti nella pietà popolare, che in forme sintetiche o estese, fungono da specchio e da chiave interpretativa delle vicende delle ragazze e dei ragazzi, delle periferie napoletane e dei loro abitanti.

Qui non agisce la memoria individuale, familiare, ma quella collettiva e culturale:

la vita di un individuo non è solo influenzata da ciò che ha vissuto precedentemente e rimosso nell'inconscio, essa è anche influenzata da contenuti innati, cioè da “elementi di provenienza filogenetica, un'eredità arcaica”, come dimostra la trasmissione della religione di Mosè²⁴.

Senza ulteriori mediazioni argomentative o affabulatorie, alcuni brani particolarmente incisivi richiamano, in forma ellittica, elementi e *frame* narrativi della Scrittura, che assumono valore simbolico perché universale e ri-contestualizzato: dal passato mitico delle storie bibliche allo scenario concreto della nostra città. E così le stimate (“segni int e mane”) e la “corona di spine” diventano simbolo del dolore dei quartieri ghetto e del “martirio” delle giovani vittime del *sistema*:

Guagliune santi chiagnimme sangue
Cuollo gelato cullane pesanti

23 R. ROVERSI, «Cantare stanca», in C. BERNIERI (ed.), *Non sparate sul cantautore*, II, Mazzotta, Milano 1978, 107.

24 J.M. QUINODOZ, *Leggere Freud. Scoperta cronologica dell'opera di Freud*, Borla, Roma 2005, 306.

Parlano 'e nuje chisti ccà nun ce sanno
 Parlano 'e nuje chisti ccà nun ce sanno
 Cu chisti panne ca vestimmo
 Pare ca stammo 'int a na vetrina
 Segni 'int 'e mmane curona 'e spine
 Mmiezio a 'sti nfami ca fanno 'a spia
 (Ntò, *Guagliun sant*)

In *Senza peccato* di Lucariello, tratto da quel singolare album che è *Il Vangelo secondo Lucariello*²⁵, l'elemento simbolico adattato al presente e al circostante è l'episodio della lapidazione dell'adultera, richiamato in un ritornello incalzante, per invitare l'ascoltatore a non giudicare vite tanto diverse dalla sua:

E si stai senza peccato vutta 'sta preta
 E si si senza peccato vutta 'sta preta
 E si stai senza peccato, e si stai senza peccato
 E si si senza peccato, vutta 'sta preta.
 (Lucariello, *Senza peccato*)

Le storie si dipanano e si articolano compiutamente, invece, in altri testi, che riescono a superare il livello dell'allusione e del richiamo, con la loro forza simbolica, per raccontare storie nuove e particolari con quelle conservate nella memoria religiosa della comunità. Avvertendo, però, che le vicende di oggi non sono riportate in nessun libro:

Sient amic chell ca te ricù
 Nun e truov 'int e libr e storij e chisti vic.
 (Ivan Granatino, *A storia e Maria*)

25 «*Perché un Vangelo» gomorrasta, Lucariello?* Da un lato per la solita arroganza dei rapper. Dall'altro perché nei pezzi, più o meno evidenti, ci sono riferimenti religiosi, spirituali. A partire proprio da Killer, chi prende ordini così spietati da perdere i sentimenti assomiglia agli integralisti, islamici e non. Poi ci sono titoli come Maria Maddalena, Senza peccato, Ave Maria.

E «*Maria Maddalena*»? Non è esattamente la discepolo di Gesù? No, è una donna di strada, che incontra un ragazzo spedito dal padre boss a fare una guerra. Potrebbe rimetterci la pelle, il suo destino è segnato, ma lui si trova a sognare un'altra vita impossibile con lei, l'amore che non ha avuto» (F. VACALEBRE, «Lucariello: "Il Vangelo di Gomorra sceglie le strade della trap"», in *Repubblica*, 7 dicembre 2017.

Come una Madonna ancora smarrita e non riconosciuta, la Maria di questo brano stringe un figlio senza padre, frutto del peccato o del mistero, chissà:

A' gent ric ca Marij se n'è partut
 Chi ric ca la vist int a na chies addunucchiat
 Strignev nu criatur figlij ro peccat
 E dopp zitt zitt nisciun a mai saput e mo.
 (Ivan Granatino, *A storia e Maria*)

La storia di Maria Maddalena, invece, è usata da Lucariello ancora per stigmatizzare la facile facoltà di giudizio riservata alle vite marginali, come quella della prostituta evangelica che divenne, poi, una delle più sincere seguaci del Cristo:

Ric ca sol tu t può salvà
 Ric: "Nisciun adda giudicà"
 Sij nu ciur ca s'è spurcat
 Sij nu ciur 'e chest'i strad
 Dimm chi sij, rimm ch vuò
 Fujetenn ccu mme, jammuncemm, nenné
 Addò nisciun ce pò vedé.
 (Lucariello, *Maria Maddalena*)

Così le canzoni operano il miracolo di resuscitare, in una società disillusa e miscredente, il senso religioso, «modellando e mantenendo attuali le esperienze e i ricordi fondanti e includendo le immagini e le storie di un altro tempo entro l'orizzonte sempre avanzante del presente, così da generare speranza e ricordo»²⁶.

Conclusioni provvisorie

«Ho fede [...] ma chiunque può avere fede in qualunque cosa. L'importante è vedere dovunque la mano di Dio»²⁷. Uno degli effetti più evidenti allo spettatore delle serie tv, o all'ascoltatore abituale della nuova musica napoletana è - parafrasando le parole di Bob Dylan - la sensa-

26 I. ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997, XVI.

27 A. CARRERA, «Dylan e la religiosità americana», in R. GIOVANNOLI, *La Bibbia di Bob Dylan*, I, Ancora, Milano 2017, 15.

zione della pervasività del divino. Invocato, chiamato in causa, coinvolto nell'invettiva contro i mali del mondo, usato come specchio trascendente o medicamento delle affezioni che affliggono questa vita, Dio o le sue manifestazioni sono sempre e comunque presenti nella rappresentazione artistica restituita da immagini e musica di cui ci siamo occupati.

Le serie tv e la canzone napoletana condividono invariabilmente questa sensibilità, presentandosi al pubblico sempre consonanti e armoniche: tanto che, se i brani musicali vengono utilizzati come colonne sonore di qualità negli episodi cruciali di alcuni prodotti seriali ormai di culto (pensiamo a *Gomorra* o *Mare fuori*), anche i frame video di queste ultime, con la loro carica iconica, sono diventati perfette videoclip capaci di rendere il carattere e lo spirito delle canzoni.

Sta a noi, come studiosi ed educatori, cogliere il potenziale che tali forme di espressione custodiscono e tenere in debita considerazione la presa che hanno sui più giovani; ricordando che la sufficienza con cui si considerano, a volte, le istanze della cultura "pop" (la stessa che a volte si riserva alla devozione popolare) nasconde soltanto la nostra inadeguatezza nel comprendere le nuove modalità, spesso embrionali, con cui si manifestano i bisogni e le aspirazioni di sempre dell'essere umano.